Rok II. Lwów-Warszawa — Kwiecień 1920. Nr. 13. i 14.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

I.

Kwestja, o ile krytyka może wpływać korzystnie na rozwój muzyki czy też rozwój talentu była już niejednokrotnie przedmiotem rozważań. I nie brakowało bynajmniej zdań odmawiających jej głębszego znaczenia nietylko ze względu na łatwo wytwarzającą się pobieżność sądu, na niedość bezstronne uzasadnienie tegoż ile razy tylko osobiste upodobanie w grę wejdzie, lecz nawet poprostu zasadniczo, ze względu na zupełnie problematyczną wartość zdania wyrzeczonego wobec dokonanego już dzieła lub też odbytej produkcji. Prawda jest też niezaprzeczona, że sztuka wogóle przez wieki całe obywała się bez publicznego omawiania dzieł i artystów i że „w czasach najpiękniejszych jej dni, krytyka nie istniała wcale“ jak powtarza kilkarotnie przeciwnik jej w znanym dialogu Oskara Wilda p. t. „Krytyk jako artysta“.

„Uważam krytykę za całkowicie nieużyteczną“ — mówi Vincent d'Indy — „a nawet szkodliwą. Nie jest ona wogóle niczem innem, jak opinją pewnego sobie pana. W czemże miałaby ta opinja być pożyteczną dla rozwoju sztuki? Bo zdanie jakiejś wybitnej, genialnej osobistości, chociażby nawet mylne, mogłoby być zajmujące, ale wyznanie tego lub owego słuchacza znaczenia mieć nie może; obojętną jest też rzeczą, czy dzieło mu się podoba, czy nie“.

Żaden z muzyków nie wyraził opinji o krytyce w sposób równie stanowczy.

Niemniej jednak ani pisma zawodowe, ani codzienne pisma polityczne, nie mogą się obejść bez sprawozdań muzycznych obejmujących operę i koncerty. Należą one dziś do całości obrazu, jaki pragnie mieć czytelnik interesujący się całym ruchem umysłowym i artystycznym społeczeństwa, wśród którego żyje. Czy są to istotne krytyki, czy recenzje dłuższe lub krótsze, czy tylko notatki o dokonanym fakcie; to jednak zaprzeczyć się nie daje, że każda z nich chociażby najpobieżniejsza jest wypływem jakiejś codziennej potrzeby, w której objawia się udział ogółu w rzeczach muzyki, a że ocena łączy się zawsze z najkrótszemi nawet wzmiankami, chociażby się miała zmieścić w jednym tylko przymiotniku dodanym do nazwiska artysty lub tytułu dzieła, przeto cały ten dział literacko-artystyczny stał się dziś aparatem należącym do sztuki, niezbędnym w życiu naszem codziennem i bywa składany zazwyczaj w ręce specjalnego krytyka.

Bo czytelnik nie zadawala się dziś gołosłownem zanotowaniem jakiegoś wypadku, lubi o nim wyczytać coś więcej, i z zajęciem oczekuje sprawozdania, które albo potwierdzi jego zdanie ujemne czy też dodatnie, albo temuż zdaniu nada kształt jasny, skrystalizowany, na którego utworzenie sam nie umiałby się zdobyć. Ten wypadek zachodzi niewątpliwie najczęściej i odsłania najistotniejszą rację istnienia krytyki w pismach codziennych, zarazem zaś i główny punkt jej użyteczności.

To też krytyka istnieje w pierwszym rzędzie dla publiczności, a cała jej działalność, w tym tylko kierunku może się zwracać skutecznie. Wobec

artysty, odgrywa ona bardzo rzadko rolę środka pouczającego. Może wprawdzie zwrócić jego uwagę w poszczególnych wypadkach to na jakiś błąd, to na jakąś manierę, to na niewłaściwy sposób traktowania dzieła sztuki; może go pochwałą utwierdzić, a naganą zachwiać w pojmowaniu zadania artystycznego, ale poszczycić się tem nie może, iż artystę wykształciła i poprowadziła na dłuższą jakąś metę, co też nie leży nawet w jej zakresie działania, gdyż co najwyżej może ona w tym rozwoju pewien dodatni tylko brać udział. A jeżeli na talenty wykonawcze wpływ krytyki wielki być nie może, to tem mniej ma ona znaczenia wobec talentów twórczych, te bowiem, jeżeli rozporządzają większym zasobem zdolności, zanadto silnie zrastają się z pewną ideą, zanadto podlegają warunkom nałożonym przez rozmiary i granice uzdolnienia, przez wrodzone usposobienie, zamiłowanie, smak i osobiste cele, aby mogły powodować się stale krytyką. Wielkie, gienialne jednostki, jakto z dziejów sztuki wiadomo, nietylko z zawodową krytyką, lecz nawet z głosem opinji mało się liczyły. Nie znalazłszy uznania ani u krytyki ani u publiczności wiedeńskiej, Gluck zwrócił się ze swemi ideami reformatorskiemi do Francji, z całą świadomością, że tam większe istnieje prawdopodobieństwo przyjęcia się tychże idei. Zdania dwóch obozów krytyki walczących w sprawie opery zajęły wszystkie wybitne umysły ówczesnej Francji, ale Gluck komponował do końca życia po swojemu i nieinaczej czynił Piccini, mimo, że mógłby był mieć powody do ostatecznego uznania wyższości zasady swego przeciwnika. Wagner nie oglądał się również na zdania krytyki, bo poczucie własnych celów artystycznych i siła twórcza każdym krokiem jego kierująca, były bez porównania mocniejsze niż wszelkie wpływy zewnętrzne. A chociaż zarzuty i uwagi Hanslicka po większej części okazują się dziś słuszne, to jednak nie miały one znaczenia żadnego dla twórczości Wagnera, a miały je natomiast dla ogółu, zarówno dla artystycznego świata, jak i publiczności teatralnej, bo pobudzały do myślenia, tworzenia sobie zdania chociażby nawet odmiennego, wyrabiały smak i utrzymywały niewątpliwie wszelkie intelektualne czynniki ówczesne w nieustannem naprężeniu i zajęciu dla sztuki.

Przyjąwszy raz za podstawę, że krytyki zadaniem jest informować i prowadzić publiczność, tę zwłaszcza, która sama własnego sądu nie ma, a ożywiona jest tylko pewnym instynktem i dobrą wolą, nie możemy odmówić krytyce wpływu pośredniego na cały stan muzyki w pewnym okręgu społecznym. Wytwarza się z tego w ręku krytyki siła, która może dużo zdziałać, jakkolwiek to działanie nie będzie bezpośrednie. Instytucja artystyczna poddawana ostrej krytyce, liczy się z nią w pierwszym rzędzie dlatego, że błędy jej z chwilą wytknięcia ich publicznego otrzymują określone kształty, na których podstawie publiczność może zadowolenie swoje wyrazić dobitniej, uzasadniając je należycie, aby postawić następnie stosowne żądania. Gdyby nasze stosunki były idealne, to ten sposób wywierania presji nie byłby potrzebny: kierownictwo takiej instytucji, wytknięte błędy starałoby się wykorzenić nie pod grozą niepowodzenia u publiczności, lecz w prostem uznaniu słuszności zarzutów, a z myślą osiągnięcia celów artystycznych, słowem, dla dobra sztuki. Ale tak u nas nie jest, trzeba więc do celu zdążać temi drogami jakie się same wytwarzają.

W wielu jednakże wypadkach okazuje się u nas, że i te pośrednie drogi do celu nie doprowadzą. Oto krytyka uskarża się na repertuar operowy, który poza pewną ilością utworów jednostronnie dobranych, pomija utwory mające pierwsze prawo ukazywania się na scenie, czy to ze względu na wysoką swoją wartość, czy ze względu na obowiązki wobec sztuki narodowej. Kierownictwo opery z temi skargami krytyki nie liczy się jednakże, dlatego, że te jej zadania czyto w imieniu ogólnej czy w imieniu narodowej sztuki stawiane, nie idą równolegle z upodobaniami i żąda-

niami publiczności; argument zaś oparty na „wyprzedanej kasie“ zamyka usta wszystkim idealistom, domagającym się działania zasadniczego i celowo-artystycznego. Czego to jednak dowodzi? Właśnie konieczności kształcenia mas i nieustannego ich podnoszenia do pewnych ideałów artystycznych. Ale niestety, nietylko mas, tych szerokich, nieumiejących brać niczego poważniej, szukających jedynie rozrywki, lecz nawet tych warstw społecznych i tych ideałów artystycznych brak, wbrew wypadkowi, że socjalne względy właśnie w takim poważnym i pełnym odpowiedzialności stosunku postawiły je do sztuki. Otóż tu występuje najsilniej i najwypuklej rola przeznaczona krytyce dziennikarskiej. Tu leży jej zadanie najważniejsze, którego nikt inny spełnić nie może, zwłaszcza przy obecnym stanie naszej kultury muzycznej. Jeżeli bowiem dana jednostka nie nabrała jakichś pojęć o sztuce w szkołach ogólno kształcących, a specjalnie w muzyce chociażby tylko w granicach dyletantyzmu kształconą nie była, to jedynie drogą przyjmowania opinji cudzej, może horyzont swój rozszerzyć, nabrać poglądów, z któremi można działać na pożytek sztuki, a już przynajmniej nie na jej szkodę.

Stosownie do zadania tak postawionego, krytyka muzyczna dziennikarska, przyjąwszy, iż spoczywa w ręku jednostek należycie ukwalifikowanych, powinna mieć na oku rzeczy przedewszystkiem zasadnicze, ważne, związane z systemem ku ustaleniu którego zdążać należy, a nie rozdrabniać się w szczegółach mających znaczenie gdzieindziej, naprzykład w artykułach ścisłych, poświęconych specjalnie rozbiorowi pracy jakiejś twórczej czy wykonawczej. Rzecz prosta, że i szczegóły w wielu razach pominięte być nie mogą, nie śmią one jednakże wychodzić poza pewne ramy, obejmujące wyobraźnię czytelnika, jak u nas, po większej cześci nie przygotowanego należycie do przyjmowania dzieł sztuki. Naturalnie, że w krytyce dziennikarskiej, ogromnie ważną rolę odgrywa okoliczność, jakie sfery biorą do ręki pismo i jego poszczególne artykuły; jest też już więcej rzeczą znajomości niż rzeczą zawodowości, znaleźć odpowiedni ton porozumiewania się ze swymi czytelnikami i wpływania na nich.

To pomijanie drobiazgów i szczegółów, a zatrzymywanie na oku ciągle i nieustanne pewnych zasad i pewnych celów, zabezpiecza krytykowi ową użyteczność, której brak wytknęło zdanie muzyka francuskiego przytoczone na wstępie. Ponadto, chroni go od zarzutu niedokładności, który zawsze nasuwa się bardzo łatwo, a który w miarę komplikowania się środków, jak tego mamy przykład w muzyce nowoczesnej, może się stawać z dnia na dzień coraz bardziej uzasadnionym. Ileż to bowiem razy spotykamy się z uwagą, że dzieło powinno być większą ilość razy słuchane, aby je można z r o z u m i e ć. Jeżeli zaś do zrozumienia potrzeba kilka razy, to cóż powiedzieć o z a p o z n a n i u się z temże dziełem i o c e n i e chociażby w przybliżeniu wyczerpującej?...

Inna to rzecz, że w przyszłości muszą być absolutnie inne warunki stworzone dla krytyki, warunki umożliwiające jej wnikanie głębsze zarówno w dzieło jak i w jego wykonanie; licząc się jednak nawet z ewentualnem polepszeniem obecnych stosunków, nie możemy do czego innego dojść jak tylko do twierdzenia, że krytyka dziennikarska powinna się utrzymać na stanowisku zasadniczem prowadzenia tak publiczności jak instytucyj do pewnych wytkniętych celów, na których straży ją postawiono.

Krytyk należycie wykształcony a do sztuki przywiązany i odczuwający z całą powagą zadanie swe artystyczne i obywatelskie, może bez troski poddawać się wrażeniom i subjektywne swe odczucia spostrzeżenia i uwagi udzielać publiczności. Chociażby się nawet miał mylić kiedykolwiek, to jeżeli tłem jego pracy są kwalifikacje rzetelnego artysty i uczciwego człowieka, to usiłowania jego muszą przynieść owoce dodatnie. Bo „znaczenie wszelkiej pochwały i wszel-

kiej nagany zależy jedynie od tego, k t o je wypowiada", jak to trafnie zauważył jeden z pisarzy niemieckich.

St. Niewiadomski.

„BOŻE! COŚ POLSKĘ"...

Nie posiadamy hymnu narodowego o charakterze pieśni opiewającej miłość ku Ojczyźnie i jej chwałę, bo wyjątkowe warunki naszego życia politycznego tłumiły dotąd wylew uczuć tego rodzaju. Od czasu jednak rewolucji 1831 r. związała się ściśle ze wszelkiemi manifestacjami uczuć patrjotycznych pieśń „Boże! coś Polskę" i ulegając z biegiem czasu przeróżnym odmianom odpowiednio do wymagań chwili, przetrwała jednak do dziś dnia w ustach ludu jako najdroższa pamiątka przeżytych cierpień, wielkich ofiar poświęcenia i niegasnącej nigdy nadziei.

To jej też nadało znaczenie prawie hymnu narodowego, ukoronowanego nadto aureolą długoletniego prześladowania. I kiedy powróciła możność wydobycia pieśni na jaw z ukrycia duszy polskiej, Warszawa, a za nią kraj cały rozbrzmiał żywiołowo bijącem w niebo wezwaniem: „Ojczyznę, wolność racz nam wrócić Panie".

I powróciła wolność, nie bez tego jednak, aby nie ujawniły się zarazem ślady tak długiej niewoli. I pieśń nasza ukrywająca się dotąd po zakątkach życia domowego, podawana przeważnie z ust do ust z pokolenia w pokolenie, utraciła w ten sposób swoją pierwotną jednolitość. Gdyśmy ją zaczęli śpiewać głośno razem, pokazało się, że nie wszyscy pojmujemy jednakowo.

Zwróciła na tę okoliczność uwagę „Lutnia" warszawska i zaraz w roku 1915 powołała konferencję muzyków, celem ustalenia rysunku melodyjnego tyle popularnej pieśni. Rezultat prac wyłonionej oddzielnie komisji, został spisany w umotywowanym protokole. Przestawienie niektórych wyrazów tekstu ze względu na uzgodnienie akcentów muzycznych z akcentami słowa, utrudniło szybkie wprowadzenie w życie zmian, jakie owa komisja zaproponowała. W roku 1918 tę samą sprawę pieśni „Boże! coś Polskę"... wysunęło przed forum zaproszonych ad hoc literatów i muzyków ministerjum oświaty przez swój wydział szkolny.

Omawiano na razie kwestję dawnego tekstu i zastanawiano się, czy nie należałoby stworzyć czegoś zupełnie innego pod tę samą znaną muzykę.

Wyczerpująca jednak dyskusja uzgodniła przekonanie znacznej większości zebranych, iż tekst pierwotny należy pozostawić nietkniętym, nawet z zadawnionymi błędami prozodycznymi — i to w tej mianowicie trzystrofowej formie, jaką podaje wydanie Lipskie „Pieśni narodowych" J. N. Bobrowicza z r. 1854.

(1) Boże, coś Polskę przez tak liczne wieki
Otaczał blaskiem potęgi i chwały;
Coś ją zasłaniał tarczą swej opieki
Od nieszczęść, które przywalić ją miały:
Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Ojczyznę naszą racz zachować Panie.

(2) Ty, któryś potem, tknięty jej upadkiem,
Walczących wspierał za największą sprawę,
I chcąc świat cały mieć jej męztwa świadkiem
W nieszczęściach samych pomnażał jej sławę.
Przed twe ołtarze itd.

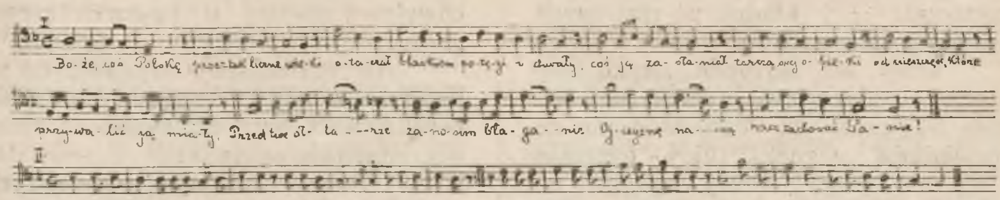
(3) Wróć nowej Polsce świetność starożytną,
Użyźnij pola, spustoszone łany.
Niech szczęście, pokój na wieki w niej kwitną,
Poprzestań kary Boże zagniewany.
Przed twe ołtarze itd.

Pierwotnym autorem tekstu omawianej pieśni jest Alojzy Feliński, który napisał swój wiersz („Hymn") w roku 1816 na uczczenie pierwszej rocznicy ogłoszenia Królestwa Polskiego.

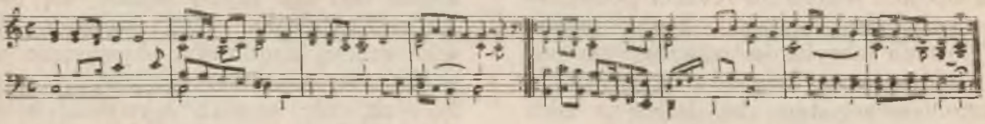
W wydaniu Bobrowicza tylko dwie pierwsze strofy są zgodne z pierwowzorem Felińskiego; trzecia — jest już późniejszej koncepcji, prawdopodobnie z czasów po rewolucji 1831 r.

Do pieśni tej dołączone są w temże wydaniu dwie melodje: jedna napisana przez Jana Kaszewskiego (podporucznika czwartego pułku piechoty) w roku 1816, (spiewana początkowo przez wojsko) druga — ta, którą lud złączył następnie z „hymnem" i przekazał naszym czasom.

J. Kaszewski.



Ta ostatnia jest melodją dawnej pieśni kościelno-hejnałowej, zaczynającej się od słów: „Bądź pozdrowiona Panienko Marjo“. Jako taką wydrukował ją warszawski Tygodnik ilustrowany w roku 1861 (Nr. 84) z harmonizacją Moniuszki.



Mylnie zatem łączono tę melodję z nazwiskiem Kaszewskiego, albo też niekiedy przypisywano ją autorstwu Karpińskiego, które to błędy powtarzały się w przedrukach aż do czasów dzisiejszych.

Autorytet Moniuszki może być dla nas pod tym względem decydującym.

Wystarczyłoby uzgodnić wersję jaką nam Moniuszko pozostawił z rozpowszechnionym dziś śpiewem ludu, aby uniknąć dalszych odstępstw dowolnych od pierwowzoru melodyjnego i wprowadzić tak pożądną jedność wykonania. Chociaż narady zapoczątkowane przez wydział szkolny ministerjum oświaty nie zostały jeszcze uwieńczone żadnem rozstrzygającem rozporządzeniem, należy mieć nadzieję, że celowe zamierzenia znajdą wreszcie swój wyraz ostateczny w ujednostajnieniu i tekstu i melodji naszego dotychczasowego hymnu narodowego, co już dłuższej zwłoce ulegać nie powinno.

Piotr Maszyński.

Z DZIEDZINY LUTNICTWA.

Wiadomo powszechnie, iż instrument smyczkowy nabiera z wiekiem wartości, zjawisko to jednakże z całą dokładnością zbadane być nie może, gdyż granic tego wieku nikt dotąd określić nie zdołał. Czyż my bowiem możemy zdać sobie sprawę chociaż w przybliżeniu tylko z tego, o ile żywotność znakomitych instrumentów z XVII. wieku wzrastająca jeszcze w tej chwili, okaże się nadal wytrzymałą, i czy po osiągnięciu jakiegoś najwyższego punktu, nie zacznie słabnąć, aby kiedyś w końcu zaniknąć zupełnie, co jest przecież rzeczą nieuniknioną?

Niemniej nierozwiązaną jest dotąd kwestja, czy doskonałość starych instrumentów włoskich, leży głównie w ich budowie, czy głównie w materjale. Fakt bowiem, że starowłoskie skrzypce, podobnie jak i tyrolskie, pochodzą z górzystych okolic pewnego okręgu wydającego drzewo jodłowe niezmiernej zwartości, przemawiałby za ważnością materjału; gdy znowu kunszt sporządzania instrumentów związany ściśle z rodzinami Amatich, Guarnerich i Stradivarich, polegający niewątpliwie na pewnych w tajemnicy trzymanych przepisach, przemawia za ważnością budowy, roboty i lakierów, nadających drzewu elastyczność i wytrzymałość a powiększających pośrednio rezonans.

Tajemnicy mistrzów starowłoskich nikt dotąd nie odkrył, rzecz jednak prosta, że trudności i przeszkody nie powstrzymują ludzi zamiłowanych od prób wszelakich. Nic też dziwnego, że pewna atmosfera zupełnie odrębna otacza lutnika, czyni go artystą — bo moment poszukiwania piękna dźwię-

kowego, uprawnia go do tego bezsprzecznie — i kładzie na nim nawet znamię prometeuszowe.

Miały też skrzypce swych męczenników-ideowców, których życia padały tragicznie nie doprowadzone do rozwiązania zagadki. Gdy fortepian i arfa a z drugiej strony organy i instrumenty dęte, co chwila pochwalić się mogły nowem jakiemś ulepszeniem, i doszły dziś do wysokiej doskonałości, skrzypce, altówka i wiolonczela stanęły na miejscu w stuleciu XVII. i pozostały wzorem doskonałości, której żaden z nowych fabrykatów osiągnąć nie może. Nowe, spotykają się z takiem lekceważeniem artystów, że żaden z nich z nowym instrumentem w ręku na estradę koncertową wyjść nie zechce — rzecz to ogólnie znana.

Polska, chlubiąca się posiadaniem własnych instrumentów smyczkowych w XVI. stuleciu („Polnische Geigen" — wspominają o nich Agricola i Praetorius), miała i własnych lutników Groblicza i Dankwarta. Byli też i pracownicy późniejsi, ideowcy, badacze i poszukiwacze. Jeszcze przed parą dziesiątków lat, żył w Warszawie lutnik Żarski — typowa ofiara idei. Oddany sprawie w zupełności, egzystował on tylko wśród cyfer i badań, ślęczący nad konstrukcją instrumentu nieustannie. Rozbierał dawne instrumenty, korygował nowe, budował własne skrzypce, zadowalając się minimalnym zarobkiem, aby umożliwić sobie życie i pracę nad umiłowanym przedmiotem. Do wyników nie doprowadził żadnych.

Obecnie pojawia się nowy lutnik, typu odmiennego. Jest nim inżynier p. Tomasz Panufnik, pracujący już nad budową instrumentów smyczkowych od lat kilku, energiczny i pełen wiary w powodzenie swoje. Skonstruował właśnie dwa całkowite kwartety, każdy w strukturze odmienny: jeden klasyczny, drugi — secesyjny, które to określenia odnoszą się głównie do zewnętrznego wyglądu instrumentów, ale częściowo i do ich tonu. Struktura druga nosi nazwę „Polonja", a do odróżnienia jest łatwa, gdyż pozwala na to rysunek korpusu odmienny, i listewka chwytowa również w pewnych szczegółach od dawniejszych odbiegająca.

Ale posłuchajmy najlepiej, co p. Panufnik w referacie swoim uprzejmie redakcji Gaz. muz. udzielonym o sprawie lutnictwa powiada:

„Bezsprzecznie jedną z pierwszych i najgłówniejszych przyczyn złego jest to, iż urobiło się mylne przekonanie, jakoby wartość skrzypiec zależała od ich s t a r o ś c i i o g r a n i a. Dopóki zatem taki sąd mylny będzie się błąkał wśród ogółu, nowe skrzypce lub wiolonczele, zbudowane akustycznie, na podstawie najnowszych zdobyczy naukowych, nie prędko wywalczą sobie należyte uznanie.

Dźwięk lichy instrumentów smyczkowych w ogólności starych czy nowych, ma przyczynę swoją w rozdźwięczności czyli nieharmoniczności współdźwięków. Przyczyną tej rozdźwięczności jest jedynie wadliwa budowa instrumentu, nieodpowiednia grubość deki wierzchniej w stosunku do spodniej, nieutrzymany należycie stosunek ich wzajemny do siebie, a następnie: wadliwe rozprowadzenie dek za pośrednictwem boczków dla otrzymania odpowiedniej zawartości powietrza w korpusie, zbyt mała lub za wielka powierzchnia otworów, wadliwa budowa sklepień i t. d. Czas i ogrywanie nie mogą tych rzeczy naprawić.

A ponieważ sztuka lutnicza w teorji nie istnieje, przeto odrodzenia jej należy oczekiwać od badań ścisłych, których przeznaczeniem będzie rozpędzić mroki owej tajemniczości, całym szeregiem prawd niezbitych, zupełnie pozytywnych i dalekich od dotychczasowej hipotetyczności.

Przekonałem się, że wcieliwszy w systemat skrzypiec jeden i ten sam stopień dźwięczności deszczułek z odpowiednią zawartością powietrza w pudle, utrzymując jednaki rozmiar modeli i jego strukturę, otrzymamy we wszystkich instrumentach jeden i ten sam charakter i układ harmoniczny brzmienia, lecz siłę dźwięku odmienną. Wiedząc zaś, że siła dźwięku jest zależną

od sprężystości deszczułek, że w pewnej mierze koloryt brzmienia, a w części nawet siła dźwięku zależy od sił zewnętrznych ogniska tonalnego, czyli odpowiedniego zrównoważenia rezonansów, przyszedłem do stanowczego wniosku, że winno się zastosować zasady dynamiczne, które umiejętnie wcielone w insrument smyczkowy, dadzą rezultat pożądany. Drogą tą otrzymałem to, czego pragnąłem.

Prawa fizyczne zastosowane do sztuki lutniczej, a mianowicie: *a)* prawo rozmiaru głośni, *b)* prawo sprężystości dek, *c)* prawo zedźwięków, *d)* prawo największej wibracji i *e)* zasady dynamiczne ogniska tonalnego — są nietylko środkiem do odkrycia „tajemnicy“ mistrzów włoskich, lecz czemś więcej, bo dzięki im jesteśmy w stanie zastosować sztukę lutniczą do potrzeb i wymagań teraźniejszych muzyki: obecnej techniki i wielkich sał koncertowych. Przeto winniśmy żądać od instrumentów smyczkowych nietylko miękkości i słabego melancholijnego dźwięku starych włoskich, lecz również dźwięków jasnych, pełnych, silnych i donośnych w harmonicznym układzie współdźwięków“.

W dalszym ciągu zwracając uwagę na to, że dzisiejsi lutnicy nie liczą się z temi prawami, twierdzi p. Panufnik, że nowa era musi dla lutnictwa nastąpić i że sztuka Cremońska i BrescIańska nie będą mogły w przyszłości rywalizować z nowoczesną.

Demonstracja obu kwartetów p. Panufnika odbyła się w połowie lutego. Grono najlepszych tutejszych artystów z prof. Barcewiczem na czele zasiadło w sali Konserwatorjum do odegrania Kwartetu Mozarta C-dur, a następnie całego szeregu utworów solowych na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

Ale produkcja nie wydała rezultatu, któryby ostatecznie pozwolił o instrumentach p. Panufnika sąd wydać stanowczy. Naprzód bowiem nie było możności zrobienia paraleli, gdyż nie grano na instrumentach dawnych z któremi nowe było można porównać, a następnie zaszła i ta okoliczność, że w kwartecie Mozartowskim, a więc w zespole dźwięk instrumentów nie był zadowalający, gdy w solowych (prof. Barcewicz, Klein i Cink) zrobił wrażenie korzystne.

Ma się zatem odbyć jeszcze jedna produkcja w Filharmonji. Obok instrumentów p. Panufnika, dadzą się słyszeć i starowłoskie, przyczem zostaną wyroby polskiego lutnika zademonstrowane także i w większym zespole jako orkiestra smyczkowa. Rozmiary sali również będą probierzem niemałego znaczenia.

Produkcji tej z zajęciem oczekujemy.

Warszawa, w marcu 1920.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Sezon wiosenny, zazwyczaj najbardziej ożywiony, obdarzył nas i tym razem nadmierną ilością rozmaitych produkcyj, między któremi największe niezawodnie zainteresowanie obudził koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. To ogólne zajęcie się publiczności wieczorem kompozytorskim, usuwającym popis wirtuozowski na plan drugorzędny, świadczy na pierwszy rzut oka bardzo korzystnie o intelektualnym poziomie naszego społeczeństwa. Subtelniejsza analiza owego zainteresowania, względnie tych oklasków, którymi darzono w sposób entuzjastyczny niektóre utwory Szymanowskiego — mniej właśnie przystępne i zrozumiałe dla ogółu — doprowadza bezstronnego obserwatora tych objawów do konkluzji dla licznych w tem audytorjum jednostek mniej może pochlebnej. Związek nie tylko etymologiczny, lecz duchowy, istniejący między słowami „modernizm“ i „moda“ odgrywa tu niestety rolę dość ważną. Zrozumienie okazywane dla utworów o kierunku modernistycznym — bądź co bądź — do dobrego tonu, który nakazuje „*coute quo coute*“ iść zawsze z „postępem“. W duszy

wielu jednostek rozgrywa się więc cicha walka między ambicją a szczerością. Pierwsza z nich odnosi zwycięstwo i dyktuje zachwyt tam częstokroć gdzie nie było nawet śladu zrozumienia...

Ośmielam się więc zaznaczyć bez wszelkich ogródek, że — conajmniej dla piszącego te słowa — niemilknące nieraz oklaski słuchaczów nie zawsze były miarodajnymi, gdy chodzi o ocenę sukcesu kompozytorskiego Szymanowskiego. Za istnieniem tego sukcesu przemawia raczej niezaprzeczony i absolutny walor niektórych utworów, oparty — co prawda — raczej na wykwintnej, prawdziwie artystycznej formie kompozycyj, niż na treści, która, z wyjątkiem sonaty (D-moll op. 9, na skrzypce i fortepian) i kilku pieśni, obfitych w jędrne, niezwykle piękne pomysły, nie zawsze dostraja się do wysokiego poziomu harmonizacji i do wprost niezrównanego kunsztu w układaniu barw dźwiękowych i wywoływaniu misternych nastrojów. Te zalety pióra Szymanowskiego porywają słuchacza w niektórych „Mitach“ (czarującym jest „Zdrój Aretuzy“), z pieśni zaś wymieniam przedewszystkiem „Kołysankę Dzieciątka Jezus“. Szkoda tylko, że dodatnie wrażenie tego popisu kompozytorskiego zamąciła niepotrzebnie „Tarantella“ op. 28, rodzaj chaotycznych wyścigów pasażowych na skrzypce i fortepian, pozbawionych wszelkiego podkładu muzycznego. Wykonanie programu było idealnem, zważywszy, że miejsce przy fortepianie zajął sam kompozytor, partje skrzypcowe wykonał Paweł Kochański, mistrz w całem tego słowa znaczeniu, a utwory wokalne interpretowała jedna z najpierwszych śpiewaczek polskich p. Stanisława Korwin - Szymanowska. Same nazwiska koncertantów zaznaczą wymowniej wysoki artyzm wykonania, niż zestawienie wszelkich superlatywów, na jakie mógłby zdobyć się sprawozdawca.

Wyborna, o subtelnych odcieniach deklamacja i doskonała dykcja p. Korwin-Szymanowskiej zapewniają każdej pieśni, której wykonania podejmie się artystka, zupełne powodzenie. W pieśniach francuskich, które najbardziej odpowiadają indywidualności p. Korwin-Szymanowskiej (Francka, Faurégo i Debussy'ego) znalazły te zalety najszersze pole do popisu. Do słabszych natomiast momentów należały na wieczorze pieśni francuskiej (9. kwietnia) arja z „Łakmé“ i wogóle utwory koloraturowe.

Objawem świadczącym korzystnie o umiejętnej działalności naszych agencyj koncertowych i wzrastającem w sferach muzykalnych zamiłowaniu do najpoważniejszego rodzaju sztuki nazwać można liczniejsze obecnie niż kiedykolwiek produkcje muzyki komnatowej. Zaczynam od wieczoru najbardziej zajmującego — już ze względu na współudział naszego znakomitego gościa Henryka Melcera — od urządzonego staraniem agencji Tow. muzycznego Wieczoru Sonatowego, którego program wszechstronny obejmował sonaty Beethovena (Kreuzerowska) Brahmsa (G-dur) i C. Francka (A-dur). Artytycznej interpretacji tych dzieł (Henryk Melcer i prof. Wacław Kochański) możnaby jedynie zarzucić nieproporcjonalnie słaby w kilku momentach wymagających potęgowania dynamiki ton skrzypiec, które fortepian w „fortissimach“ choćby umiarkowanych musiał przegłuszać. Wspaniała i pięknie odegrana sonata Francka — we Lwowie po raz pierwszy pojawiająca się na programie — stanowiła „*clou*“ tego interesującego wieczoru.

Wiadomość, że dzięki szczęśliwemu pomysłowi i inicjatywie biura koncertowego Tuerka posiadamy od dnia 16. b. m. p o l s k i kwartet smyczkowy, niezawodnie ucieszy wszystkich miłośników sztuki. Sympatyczny ten zespół składa się z pp. I. Cetnera i I. Wolanka (skrzypce), M. Łobarzewskiego (altówka) i D. Danczowskiego (wiolonczela). Kwartet ten, posiadający niewątpliwie kwalifikacje „*ad hoc*“, oparta na wrodzonych zdolnościach i technicznem wyszkoleniu zupełnie wystarczającem, dziś już do pewnego stopnia zgrany, wnosi ponadto — o czem nas przekonały doskonałe niemal interpre-

tacje dzieł Mozarta, Beethovena i Czajkowskiego — dużo pietyzmu i prawdziwego zamiłowania do sztuki. Beethovena kwartet op. 59, jedno z dzieł najtrudniejszych, pozostawiał jeszcze na punkcie nieskazitelnej intonacji cokolwiek do życzenia, natomiast wykonanie opusu 11-go Czajkowskiego zadowoliło z pewnością wybredniejszych nawet znawców. Pełny i piękny ton p. I. Cetnera, grającego w tym kwartecie pierwsze skrzypce i jego rzewna kantylena nadały drugiej części „Andante cantabile“ urok porywający.

Przed zamknięciem niniejszego referatu wypadałoby jeszcze poświęcić kilka słów działalności kierownictwa teatru w okresie ubiegłym, względnie repertuarowi opery i operetki. Temat ten nasuwa mimowoli refleksje dość smutne. Chorobliwa śpiączka, w której pogrążoną jest opera lwowska jeszcze od jesieni, czyli od rozpoczęcia sezonu 1919—20, przeszła już w stan chroniczny: z wyjątkiem opery Różyckiego „Eros i Psyche“ — grywanej mimo bardzo chłodnego przyjęcia przez publiczność *„faute de mieux“* aż do przesytu — nie mieliśmy żadnei nowości, żadnego urozmaicenia. Jednostajność tego jałowego repertuaru przerwał wreszcie na krótką chwilę gościnny występ p. Konstantego Krugłowskiego jako Amonastra w „Aidzie“. Sukces tego śpiewaka, obdarzonego wydatnym, szlachetnie zabarwionym głosem barytonowym o obszernej skali — więc sukces znaczny i niezwykły — miłą sprawił niespodziankę naszej publiczności, która po obcem jej dotąd nazwisku artysty nie spodziewała się tak wiele i nie była przygotowaną na taką biesiadę. Amonastro p. Krugłowskiego, okazała postać sceniczna i kreacja również pod względem aktorskim doskonała, wywarł na słuchaczach jak najkorzystniejsze wrażenie. Ponadto cieszyli się wielkiem powodzeniem w „Aidzie“ p. Korolewicz-Waydowa (partja tytułowa) p. Green (Amneris) i p. Ignacy Mann, który *„ut figura docet“*, dotąd jeszcze nie opanował pamięciowo i rytmicznie partji Radamesa.

Po fatalnych eksperymentach ze „Seansem“ i „Obieżyświatem“ i smutnych doświadczeniach, mieszczących w sobie prawdopodobnie przestrogę dla sfer układających repertuar lwowski, wznowiono nie graną od lat blisko dziesięciu „Noc w Wenecji“ Jana Straussa, czyli wrócono — co podnieść należy z uznaniem — do genialnego starszej daty kompozytora, uznanego i zawsze zasługującego na kompletne zaufanie. „Król walców“ i tym razem nie zrobił zawodu a dzieło jego — zwłaszcza po tak wyjątkowo amuzykalnym sezonie operetkowym — podobało się u nas jak może nigdy dotąd. Trudno tylko zgodzić się w całości z obsadą: z wyjątkiem pań Miłowskiej i Bogdanowiczównej nikt prawie nie chciał wnieść na scenę odrobiny naturalnego humoru. A właśnie w obecnej chwili jest on bardziej niż kiedykolwiek pożądanym...

Fr. Neuhauser.

LIST Z POZNANIA.

Miasto nasze wchodzi powoli na drogę wyrabiania muzykalności, spodziewać się też należy, iż widocznych tego wyników nie będzie trzeba oczekiwać zbyt długo. I teraz zresztą, na obojętność uskarżać się nie mogą ani opera ani koncerty, bo publiczność zapełnia salę za każdym razem. A jeżeli w tem jej słuchaniu muzyki niema jeszcze należytego zrozumienia, jest zaś może prosta tylko ciekawość obok pożądania rozrywki, to nie wolno tego objawu brać za co innego, jak tylko za pierwszą fazę pożądanej odmiany rozpoczynającej się w sposób naturalny i łatwo zrozumiały. Korzystać też należy z takiego właśnie usposobienia ogółu, podsuwając mu rzeczy dobre, na których smak swój będzie mógł wykształcić.

W osobie Adama Dołżyckiego otrzymał Poznań niewątpliwie muzyka powołanego do spełniania misji artystycznej. Działalność jego koncentruje się rzecz prosta w operze. Po całym szeregu rzeczy stanowiących podstawę

każdego repertuaru, wystawił ruchliwy i staranny dyrektor „Damę pikową“ Czajkowskiego. Było to istotnie przedstawienie wyborne, w pierwszym rzędzie pod względem szczegółowego opracowania części orkiestralnej i spiewackiej, w drugim — pod względem inscenizacji. Korespondencja muzyki z ruchem scenicznym zasłużyła na całkowite uznanie. Każda fraza orkiestralna i niemal każda figura, wydobyta plastycznie i w należytym charakterze podana a wycieniowana z subtelnością doskonałą, świadczyła wymownie o zrozumieniu intencyj kompozytora jak niemniej o poetycznej, żywej wyobraźni dyrygenta. Zastosowanie barw i światła do muzyki i akcji scenicznej było tylko dalszym ciągiem całej pracy inscenizatora i dyrygenta. W szczególności, pokój hrabiny, a następnie dekoracja nad Newą, robiły wrażenie wielkie, wywołując nastrój, od którego właściwie główna część powodzenia opery Czajkowskiego zależy.

Między solistami, zajęła pierwsze miejsce p. Józefa Zacharska, której głos jak zawsze posiada wysokie kwalifikacje dramatyczne. Ale przygotowana należycie, umie ona nietylko głosem i pięknym a donośnym jego dźwiękiem wrażenie wywołać, znachodzą się u niej bowiem w danym razie i silne akcenty i sporo zapału. Grą również zdoła się wznieść do wyżyny niezbędnego operowego patosu. Hermana spiewał p. Bedlewicz, a jakkolwiek jest to spiewak liryczny, to jednak nie brakło mu ani siły ani wyrazu potrzebnego osobliwie w wielkim duecie z Lizą, jak również i w scenach ostatnich. Dalszą obsadę „Damy pikowej“ stanowiły panie Orleńska, Wolska i Zamorska, oraz pp. Urbanowicz i Wiśniewski. Chóry zapisały się również dobrze w pamięci słuchaczy, przedstawiają one dziś zespół ześpiewany, dźwiękiem celujący, a przytem na scenie ruchliwy i życia pełen.

Wogóle, odczuwa się w całem prowadzeniu opery poznańskiej dążności artystyczne skierowane znacznie wyżej niż na to pozwalają granice szablonu zakorzenionego na scenach opery warszawskiej i lwowskiej. Działają tu prawdopodobnie i czynniki zewnętrzne o tyle, że opera jako dział w Poznaniu nowy, stwarzać musi sobie egzystencję, gdy na scenach tamtych „przeszłość“ ułatwia wprawdzie zadanie, ale i popycha jednocześnie kierowników w ramiona wygodnej ekonomji pomysłów i czynu. (+)

Z KRAKOWA.

Sezon koncertowy dobiega końca; ostatnie tygodnie miały kilka wybitniejszych koncertów. Dwukrotnie grał Ignacy Friedman pianista tak powszechnie uznany, że wszelki sąd o jego grze chyba zbyteczny; a jednak pozwolę sobie zauważyć, że dla mnie przedstawia się gra Friedmana jako coś przestarzałego; wywiera ona bowiem wrażenie, że głównym jej celem jest efekt za wszelką cenę. Myśmy już odwykli od gry tego rodzaju; od pianisty żądamy, by pianista usunął się jak najdalej, a została jedynie muzyka; wirtuozowstwo należy już chyba, a przynajmniej powinno należeć do rzeczy przebrzmiałych. Typ nowoczesnego pianisty-muzyka przedstawia natomiast w całej pełni Egon Petri. Grał on również dwa razy zawsze w wysprzedanej sali, gdyż każdorazowy jego koncert jest dla Krakowa artystycznem wydarzeniem. Sam fakt, że Petri umieścił w programie niemal nigdy niegrywaną sonatę Beethovena B-dur op. 106 — „Hammerklavier“, świadczy, jak pianista ten pojmuje swój zawód.

Doniosłe znaczenie dla życia muzycznego w Krakowie miał koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. Sam kompozytor siedział przy fortepianie, jego pieśni śpiewała p. Korwin Szymanowska, zaś kompozycje skrzypcowe grał p. Paweł Kochański z Warszawy, po raz pierwszy występujący w Krakowie i entuzjastycznie tutaj przyjęty. Koncert ten zostanie na długo w pamięci Krakowa; z estrady wionęło tchnienie nowej sztuki, która mimo swego odrę-

bnego tonu zdołała jednak przemówić w sposób bezpośredni do wszystkich; wprost żywiołowo oklaskiwano niektóre rzeczy jak np. cykl „Mity“ na skrzypce zwłaszcza „Źródło Aretuzy“ i pieśni o kolorycie wschodnim „Muezin Szalony“. P. Szymanowska jest ich niezrównaną wykonawczynią; własny koncert poświęciła ona pieśniom francuskim. Również i miejscowe koncerty posiadały wysoką wartość artystyczną: zwłaszcza p. Aleksandra Szafrańska znana śpiewaczka operowa urządziła wieczór pieśni, który stwierdził, nie po raz pierwszy zresztą, że jej interpretacja pieśni nie prędko znajdzie sobie równą.

Dzięki energji kilku jednostek powstał w Krakowie nowy chór męski „Echo“ pod kierunkiem p. B. Walewskiego i p. Isakowicza. Inauguracyjny koncert przekonał nas, że Kraków zyskał świetny zespół, który niezawodnie odda wielkie usługi w tutejszym ruchu muzycznym.

Cenną nowością są w końcu poranki symfoniczne orkiestry „Związku muzyków polskich“, urządzane we wytwornej sali teatru „Bagatela“ pod kierunkiem p. B. Walewskiego i p. Górzyńskiego, ściągające co niedziela tłumy publiczności. Na uznanie zasługują stylowo ułożone programy każdego poranku.

Dr. Józef Reiss.

LIST Z WIEDNIA.

Od chwili objęcia dyrekcji przez Weingartnera, weszła Opera Ludowa (Volksoper) w nowe stadjum istnienia, przyjęła wygląd zupełnie odmienny. Niepospolita indywidualność artystyczna, wielki autorytet, siła sugestyjna, oraz niekłamany zapał do pracy, właściwe obecnemu kierownikowi opery, jak magiczna pałeczka podziałały na cały personal artystyczny. Opery wystawione pod jego kierownictwem, sięgają często najwyższego poziomu sztuki odtwórczej, a orkiestra obecnie znacznie zwiększona brzmi poprostu wspaniale. Jednem z arcydzieł dyrekcji był niedawno „Złotnik z Toledo“, opera do tekstu Zwerenza z muzyką zestawioną z melodyj Offenbacha, rzecz, która mimo pozorów przeróbki, powiodła się pod każdym względem wspaniale i przyniosła tryumf z jednej strony Weingartnerowi, a z drugiej przedstawicielce głównej postaci kobiecej — p. Jadwidze Dębickiej. Weingartner wydobywał z orkiestry czarodziejskie dźwięki, takie same płynęły z ust sympatycznej naszej rodaczki. Prasa jednogłośnie to stwierdziła, wysuwając na pierwszy plan p. Dębicką wraz z jej „wysoką kulturą“, „nieporównaną słodyczą głosu“, i „niewysłowionem wdziękiem“.

Sezon koncertowy w całej rozbrzmiewa pełni, tutejsza Polonja bierze w nim żywy udział. Dała się bowiem słyszeć naprzód p. Dębicka, z tem samem co na scenie powodzeniem, następnie p. Gilbert-Kaszowska, po niej pianiści: Rosental, Friedman, Byk, Askenaze, Cezia Diszówna, Kauflerówna a w końcu pieśniarz: Dr. Teo Lierhammer. Wiedeń dotąd p. Felicji Kaszowskiej nie słyszał. Jak wiadomo, specjalnością artystki tej były dawniej, partje wagnerowskie, które świetnie odtwarzała na pierwszorzędnych scenach niemieckich; w Wiedniu, dała się słyszeć znakomita artystka jako pieśniarka, a koncert jej dany w wielkiej sali Konzerthauzu nosił nazwę „Wieczoru polskiej pieśni“. Program ułożony według rozwoju historycznego, obejmował utwory: Szopena, Moniuszki, Zarzyckiego, Żeleńskiego, Noskowskiego, Pankiewicza, Niewiadomskiego, Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego, Paderewskiego, Friedmana, Opieńskiego i Wertheima. Silny dramatyczny sopran Kaszowskiej wypełniał olbrzymią salę znakomicie, a rozbrzmiewał z wysokim artyzmem, który też znalazł u publiczności i prasy gorące uznanie. O mistrzowskiej grze Maurycego Rosenthala trudno już coś nowego napisać, zanotować tylko można ponowne jego powodzenie jak zawsze świetne i ogólne; nieco mniej oczekiwanym lecz zato tem większym był niepospolity efekt wywołany przez Ignacego

Friedmana, którego porywający temperament, bajeczna technika, i przepiękny ton wywołały wrażenie olbrzymie. Wybornie przedstawili się i młodzi adepci sztuki mistrzowskiej: Ryszard Byk dużym talentem obdarzony pianista, i Stefan Askenaze artysta, któremu wszyscy świetną rokują przyszłość. Wieczorom Dr. Lierhammera towarzyszy zawsze niezmienne powodzenie, wytworna jego sztuka śpiewacka spotyka się z uznaniem coraz większem.

Poza tem cały ruch muzyczny stoi pod znakiem Mahlera. Wielkie jego dzieło „Pieśń o ziemi“ (Lied von der Erde) wykonano z takiem ogromnem powodzeniem, iż koncert musiał być pięć (!!) razy powtórzony, rozumie się przy zapełnionej doszczętnie sali. Przy całym respekcie dla imienia twórcy, którego sława pośmiertna w Wiedniu z każdym dniem wzrasta, dodać tu jednak należy, iż niepospolitą atrakcją tych wieczorów był także udział pani C h a r l e s C a h i e r, słynnej mezosopranistki, dawniej stale angażowanej w tutejszej Hofoperze, dziś artystki goszczącej w Wiedniu chwilowo. P. Cahier dała prócz Mahlerowskich dwa wieczory pieśni własne, za każdym razem spotykając się z entuzjazmem ogólnym, chociaż sztuka jej wykwintna nie ma nic wspólnego z efektem pospolitym, obliczonym na masy szerokie. Spiewaczka jest prawdziwą arystokratką w dziedzinie swej sztuki. Wszystko też, co podaje, począwszy od czysto głosowej kultury, aż do najwytworniejszych objawów głębokiego uduchowienia spiewackiego kunsztu, nosi na sobie charakter wysokiej rzadko spotykanej szlachetności.

Pani Cahier ma zamiar zawitać do Polski, z którą ją liczne nici wiążą nie od dzisiaj. Wiadomo, że wiedeńskie domy polskie, tworzyły za czasów stałego pobytu artystki we Wiedniu, środowisko w którem czuła się jaknajmilej i w którem przebywała jaknajczęściej. Czy przy dzisiejszych trudnościach komunikacji przyjść będzie mogło do tego, nie wiemy, bo artystka ma przed sobą tournée po Szwajcarji, następnie festywal Mahlerowski w Amsterdamie, po odpoczynku zaś letnim udaje się do Ameryki.

Gdy mowa o koncertach, to pominąć trudno produkcje urządzone przez ruchliwą dyrekcję Konzerthauzu (Dr. Botstiber) a poświęcone pamięci Hugona Wolfa. Utwory pieśniarza tego dopiero obecnie w całej pełni zyskują sobie zasłużone uznanie, rzecz więc prosta, że nadmienione koncerty musiały się cieszyć i dużą frekwencją i powodzeniem.

Senzacją jednakże sezonu większą niż wszystkie wypadki w sali koncertowej i przedstawienia w „Volksoperze“, była premiera opery Fr. Schrekera „Napiętnowani“.

Jak dotąd przysłowie: *„nul est prophet dans son pays“* można było zupełnie do Schrekera zastosować: już znany, ba, nawet przez wielu uznany i nawet przez muzyków niektórych za jedynego następcę Wagnera uważany, spotykał się Schreker we Wiedniu zawsze z obojętnością, a niekiedy z uśmiechem pobłażania lub nawet pogardą. Aż nareszcie opera „Napiętnowani“ przebił z żelazną siłą geniusza lód obojętności, zdobywając szturmem zarówno publiczność, która zgotowała mu na premierze olbrzymią owację, jakoteż niemal całą prasę nieskąpiącą mu pochwał.

Tytuł opery polega na tem, że dwie osoby, w dramacie rozgrywającym się przed oczyma widza — główne, napiętnowała natura w sposób nielitościwy. Alviano Salvago, rycerz, jest upośledzony fizycznie i zewnętrznie brzydki, chociaż duchowo subtelny; piękna zaś a niepospolicie utalentowana malarka Carlotta Nardi córka marszałka Genui nosi w sobie tak ciężką sercową chorobę, iż każdy wybuch temperamentu grozi jej życia utratą. Alviano nie znający szczęścia w miłości z powodu swej brzydoty, stwarza dla swych przyjaciół cudnej piękności park, istny raj na ziemi, pełen nimf, faunów, i tysięcznych przynęt a nadewszystko zawierający tajemną

grotę, przeznaczoną dla uciech miłosnych. On sam w nich udziału nie bierze, pozostawiając słodycze używania swoim najbliższym. Widocznie jednak zupełnie bezinteresownym w tej sprawie nie jest, kiedy napadowi zazdrości ulega. Gdy oto bowiem przychwycił w grocie Carlottę Nardi w objęciach Tamarego swego przyjaciela, rzuca się nań z wściekłością tygrysa i życia go pozbawia. Trzeba zaś wiedzieć, że Carlotta była jedyną kobietą, która się doń zbliżyła, rozkochawszy się w jego duszy, którą chciała malować. Po ukończeniu portretu okazało się, że miłość jej była tylko fikcją czy wizją, i że silniej niż dusza brzydkiego Alviano przemówiło do niej ciało pięknego Tamarego, słynnego i rutynowanego uwodziciela kobiet. Zawiedziony na duszy zarówno swej własnej jak i na duszy ukochanej kobiety, odrzucony przez nią, gdy po przejściu z omdlenia odepchnęła go ze wstrętem, Alviano dostaje obłędu.

Pełnią wzruszających momentów dramatycznych, wstrząsających kontrastów jakoteż nadzwyczajnej fantazji scenicznej (III. akt) wywołuje ta opera wrażenie gwałtowne. Nawet bez muzyki słuchałoby się tego dramatu z zapartym oddechem. Ale Schreker potrafił obdarzyć tekst muzyką piękną i nową. Za pomocą niesłychanych kombinacyj instrumentalnych, wywołuje brzmienia dźwiękowe nie obliczone bynajniej na płytki efet. Odtwarzają one nastroje poszczególnych epizodów dramatycznych lub wzbogacają malowniczą szatą kolorów orkiestralnych fantastyczne obrazy aktu III. W muzyce Schrekera znać zbliżenie do tonalności i melodji, którą w swej ostatniej operze „Poszukiwacz skarbu“ („Schatzgräber“) jeszcze silniej opanował. Słucha się tych egzotycznych dźwięków z prawdziwą rozkoszą, bo nie obrażają one słuchu mimo odrębności harmonicznych. Tematy są organicznie spojone, harmonizacja przeprowadzona wszędzie logicznie, bez wybryków schönbergowskich, ale też daleka od dawnych dróg zużytych. Już uwertura (grana w roku ubiegłym jako „Vorspiel zu einem Drama“) wprowadza słuchacza w świat pełen uroku, czarujący szczerem natchnieniem. Użycie fortepianu i celesty w sposób odrębny, wysubtelnienie partji poszczególnych instrumentów do wysokości techniki solowej, plastyka tematów odpowiadających osobom lub ilustrujących sytuacje dramatyczne nie mają rysów pokrewnych z Wagnerem. Niema też tam motywów przewodnich w sensie wagnerowskim, lecz raczej żywiołowość natchnienia twórczego i żelazna genjalna logika.

Opera wiedeńska krocząca pod kierownictwem Ryszarda Straussa olbrzymiemi krokami ku artystycznym wyżynom czasów malerowskich, wystawiła tę operę prawdziwie po mistrzowsku, począwszy od nieporównanej orkiestry aż do ostatniego solisty. Wszystko to wraz z wystawą nosiło cechę najwyższego smaku artystycznego i miłości dla dzieła nowowystawionego. Dyrygował operą Schalk, soliści zaś (Jeriza — Carlotta, Ziegler — Alviano, Duhan — Tamare, Manovarda — Książę) dzielili z twórcą pięknego dzieła Fr. Schrekerem entuzjastyczne owacje publiczności. *Juliusz Wolfsohn.*

CO O NAS PISZĄ OBCY?

Według doniesienia „Musikalischer Kurier“ I. J. Paderewski układa Hymn narodowy, w którym to celu udał się do posiadłości swej nad jeziorem Genewskiem. Wiadomość ta o tyle nie jest prawdziwą, o ile mistrz, udając się do Morges, już Hymn ten miał ułożony, tekst zaś tegoż był nawet w pismach ogłoszony drukiem.

O Sonacie d-moll skrzypcowej Karola Szymanowskiego piszą „Musikblätter des Anbruch“ słowa następujące: „Wieczór modernistycznej sonaty urządzony przez pp. Francis Aranyi i Józefa Rosenstocka (Polak, do niedawna uczeń Schrekera i Lalewicza) mieścił w sobie także sonatę K. Szymanowskiego, polskiego Schönberga na mniejsze rozmiary (einem kleineren polnischen Schönberg), którego kilka prób

ostatniej nadmodernistycznej fazy rozwoju, zaprezentowała nam p. Kaszowska w wieczorze poświęconym polskiej pieśni. Sonata op. 9 należy do wczesnej jego, spokojniejszej przeszłości. Niektóre jej nici nawiązują się do twórczości Szopena, inne gubią w niepewnej przyszłości impresjonizmu. Kompozytor stąpa tu jeszcze po niezachwianym gruncie tonalności, na której daje się dobrze budować. Niezwykle uzdolniony młody twórca, czuje się na tym gruncie, jakoby się zdawało, doskonale".

LIST OTWARTY.

Od grona sprawozdawców muzycznych otrzymaliśmy następujący odpis listu wystosowanego do Redakcji „Gazety wieczornej" we Lwowie z prośbą o umieszczenie:

Szanowna Redakcjo!

W ostatnich numerach Szanownego Pisma pojawił się szereg recenzji pióra p. Dra Adolfa Chybińskiego, poruszających pod pokrywką rzeczowej oceny w tonie ubliżającym stanowi dzienikarskiemu formę innych sprawozdań muzycznych oraz kwalifikacje odnośnych sprawozdawców.

Ponieważ tego rodzaju sprawozdania w kulturalnem życiu dzienikarskiem niepraktykowane dotąd dezorjentują publiczność i wprowadzają niepożądany ton w miejscowe stosunki muzyczne, ponieważ wreszcie prawem i obowiązkiem sprawozdawcy muzycznego jest ocena utworów wykonywanych oraz ich wykonanie ze swego punktu widzenia nie zaś ocena innych sprawozdań muzycznych i ich autorów, niżej podpisani uważają za stosowne zaprotestować najenergiczniej przeciw tego rodzaju pojmowaniu i wykonywaniu obowiązków recenzenckich i oznajmiają, że gdyby się to w przyszłości miało powtórzyć, wyciągną z tego jaknajdalej idące konsekwencje.

Lwów, dnia 19. kwietnia 1920.

Dr. Juliusz Balicki (Wiek Nowy), *Wilhelm Flam Płomieński* (Dzień), *Dr. Natan Hermelin* (Dzień), *Kazim era Jaworowska-Bańkowska* (Trybuna Polska), *Prof. Lesław Jaworski* (Słowo Polskie). *Włodzimierz Kaczmar* (Dziennik Ludowy), *Prof. Franciszek Neuhauser* (Gazeta Lwowska, Gazeta Muzyczna, Nowiny poniedziałkowe), *Alfred Plohn* (Chwila), *Edmund Walter* (Kurjer lwowski).

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Opera warszawska nabyła prawo wykonania opery d'Alberta „Martwe oczy". Dzieło to obiegające obecnie całe Niemcy, należy do najbardziej zajmujących nowości. Zwłaszcza libretto zaleca się niezwykle poetycznym pomysłem i mieści w sobie wzruszające sceny i obrazy.

Tristan i Isolda Wagnera należy również do planu tegorocznego opery warszawskiej. Dzieło ma się ukazać na scenie niebawem a będzie to pierwsze tegoż przedstawienie w języku polskim.

Z Koła muzycznego we Lwowie. Na nadzwyczajnem Walnem zgromadzeniu członków uchwalono na wniosek wydziału podwyższyć wkładki członków czynnych i wspierających na Mp. 10 miesięcznie z tem, że każdy członek opłacający regularnie wkładki otrzyma bezpłatnie „Gazetę Muzyczną". Zarazem podwyższono wpisowe na Mp. 10 a wkładkę członków założycieli na Mp. 400 jednorazowo.

Stanisława Argasińska Choynowska ceniona artystka opery lwowskiej i znakomita pieśniarka wybrała się w podróż artystyczną do Warszawy, Poznania, Gniezna i Inowrocławia.

Irena Dubiska znana zaszczytnie wiolinistka polska, obecnie stale zamieszkała w Warszawie, powróciła niedawno z podróży po Holandji, gdzie zbierała duże sukcesy w dłuższym objeździe artystycznym. Koncerty w Amsterdamie, Hadze i Roterdamie przyniosły artystce naszej powodzenie bardzo piękne, zadokumentowane prze-

dewszystkiem całemi szpaltami recenzyj wysoce pochlebnych. Cała krytyka podnosi jednogłośnie wysoką muzykalność koncertantki, poważny, klasyczny styl jej gry i technikę znakomitą, która w całej pełni służy jej do osiągania celów artystycznych. Panna Dubiska w bogatym repertuarze swoich programów grywała Sonaty Veracini'ego i Bacha, Warjacje Tanejewa, Koncert Karłowicza i wiele innych utworów. Koncert nadmieniony, był dla Holandji nowością, przyjęto utwór ten żywem uznaniem, podkreślając okoliczność, że w niezbyt bogatej literaturze skrzypcowej jest on bezsprzecznie dziełem zasługującem na szczególną uwagę. Całość produkcyj układała się dzięki klasycznie dobieranym programom i znakomitej interpretacji tychże, w sposób skończenie doskonały, tak, iż niepodobna było nieuznać w niej „sztuki zupełnie dojrzałej“ jak się jeden z krytyków wyraża.

Juliusz Wolfsohn znany zaszczytnie pianista polski we Wiedniu, rozwinął tamże tego sezonu działalność ruchliwszą niż kiedykolwiek. Jednym z najwybitniejszych czynów jego artystycznych, a równocześnie i filantropijnych, był koncert dany w wielkiej sali Musikvereinu na rzecz orkiestry, która w czasach obecnych zewsząd wsparcia potrzebuje. Wolfsohn pierwszy wpadł na myśl, że obowiązkiem artystów o ustalonem powodzeniu u publiczności, jest nieść pomoc zagrożonej egzystencji członków orkiestry i myśl tę wykonał jak najszczęśliwiej. Pisma uznały ten krok jego i zaczęły nawoływać innych do naśladowania. Wielki sukces koncertu pociągnął za sobą drugą produkcję poświęconą wyłącznie Szopenowi, gdy w pierwszej artysta grał Sonatę f-moll Brahmsa, Sonatę b-moll Szopena, a nadto utwory Szymanowskiego, Friedmana i Liszta. Szopenowski wieczór przyjęła publiczność i prasa niezmiernie gorąco. Od Wolfsohna wyszła także inicjatywa (Musik. Kurier) założenia Klubu Muzyków we Wiedniu przyjęta przez cały świat artystyczny Wiednia z jaknajżywszem uznaniem. W pedagogji może się nasz artysta również niemałym pochlubić sukcesem, w tym bowiem sezonie aż sześciu uczniów jego dawało swoje recytale publiczne a wszyscy z powodzeniem. Wolfsohn wybiera się obecnie w podróż artystyczną, zaproszony na dłuższą tournée do Szwajcarji i Holandji, szkoda, że żadno z miast polskich, ani Warszawa, ani Lwów lub Kraków nie postarały się dotąd o gościnę pianisty i muzyka, który zdobył sobie imię u obcych, a dla muzyki polskiej pracuje nieustannie, przywiązany do swoich stale i wiernie.

Dezydery Danczowski znany i ceniony czelista, członek „Polskiego kwartetu smyczkowego“ został zamianowany profesorem lwowskiego konserwatorjum.

Spiewak, miesięcznik literacko-muzyczny, organ Związku Kół śpiew. w Poznaniu zaczął z dniem 1. kwietnia b. r. ponownie wychodzić. „Po raz trzeci w tym czasie przełomowym, pisze Redakcja, czynimy próbę wydania „Śpiewaka“, aby nawiązać na nowo łączność z naszymi Drużynami. Z powodu rozmaitych przyczyn pierwsze dwie próby wypadły niepomyślnie, lecz mamy nadzieję, że tą razą wybraliśmy szczęśliwszą chwilę, wobec tego, że huragan wojenny ma się ku końcowi i że praca w wszystkich prawie organizacjach czy to społecznych lub związkowych wchodzi na nowe tory z nadzieją lepszej przyszłości“. Treść całego numeru poświęconą jest Moniuszce to też znajdujemy tam wizerunek jego, jakoteż życiorys, dalej wzorowy program koncertu Moniuszkowskiego dla Kół śpiew., uchwały Wydziału Związku, Z życia Kół i Odezwę do zbierania składek na pomnik Moniuszki w Poznaniu.

Muzyka i Spiew. Miesięcznik artystyczny poświęcony sprawom muzycznym i zawodowym wychodzi w Krakowie pod redakcją p. Romana Fereka. Numer za kwiecień zawiera następujące artykuły: R. Ferek: Sytuacja najbliższej przyszłości. Ks. A. Nodzyński: W ważnej sprawie słów kilka. I. R.: Z teorji chorału gregorjańskiego. Dyr. A.

Kossowski: Polskie zwyczaje i pieśni. Dr. H. Woelfle: Muzyka i spiew w życiu ludzkiem. Dr. K. książe Lubeckł: Muzyka w hierarchji sztuk pięknych. Tenże: Charakterystyka muzyki. Sprawozdania i krytyki: Lwów, Oświęcim, Podgórze. Korespondencje. Odpowiedzi redakcji. Ogłoszenia.

Czasopisma muzyczne zagranicą. Od lutego b. r. wychodzić zaczęło w Berlinie pismo „Melos" poświęcene muzyce. Stałymi współpracownikami pisma tego będą: Bela Bartok, Feruccio Busoni, Dr. Leichtentritt, Schünneman, Arnold Schönberg, Ernest Dohnanyi, Maks Schillings i inni wybitni pisarze na polu muzyki. — „Neue Zeitşchrift für Musik" założone przez Roberta Schumana w roku 1834 a od roku 1906 złączona z „Musikaliches Wochenblatt" przeszła w posiadanie znanego nakładcy lipskiego Steingräbera i od 1. marca b. r. wychodzi pod nazwą „Zeitschrift für Musik" jako organ tamtejszego Związku artystów-muzyków.

NEKROLOGJA.

Adolf Gużewski zmarł tuż przed świętami Wielkanocnemi w majątku swym Dyrwiany w ziemi Kowieckiej. Muzyka polska traci w nim jednego z najbardziej uzdolnionych kompozytorów młodszej generacji. Urodzony w roku 1874 kształcił się na politechnice Ryzkiej, którą następnie porzucił, aby się poświęcić studjom muzyki odbytem w Konserwatorjum Petersburskiem. Ukończywszy konserwatorjum, osiadł w Warszawie, gdzie po roku pracy nad nauką kompozycji u Zygmunta Noskowskiego, wystąpił z operą „Dziewica lodowców", której treść zaczerpniętą z bajki Andersena, ułożył sam interesująco i efektownie. Opera miała w Warszawie powodzenie zupełne, a zeszła ze sceny tylko z powodu zmian zaszłych w obsadzie. Następnie, objął Gużewski w konserwatorjum klasę gry na fortepianie, którą prowadził przez lat pięć. Powstały w tym czasie Warjacje orkiestrowe, Symfonja A-dur, Koncert fortepianowy es-moll, a wszystkie te utwory otrzymały nagrody na konkursie. Ostatniem większem dziełem Gużewskiego jest opera „Atlantyda", rozpoczęta przed wojną, a przerwana z powodu, że Gużewski uchodzić musiał przed nawałą niemiecką, która w roku 1915 ogarnęła Litwę i Żmujdź. Podjęta ponownie w r. 1918 po powrocie z Rosji pod strzechę rodzinną, bliską już była ukończenia, gdy oto śmierć ją przerwała na zawsze.

Wybitna inteligencja, szerokie horyzonty umysłowe, wielki talent i wielkiej prawości charakter, czyniły zeń jednostkę bardzo wybitną w sztuce naszej i ogólnie cenioną wysoko. Cześć Jego pamięci!

Edward Sonzogno słynny nakładca medjolański, uwieczniony w dziejach włoskiej muzyki konkursem, który otworzył w świat drogę Mascagniemu i Leoncavallowi a tem samem i całej szkole werystycznej, zmarł niedawno w Medjolanie. Firma przeszła na własność bratanka jego, który jednakże w niedługim czasie bo przed kilkoma tygodniami nagłą śmiercią niespodziewanie zeszedł również ze świata. Pisma włoskie nie podają, kto obecnie obejmuje sławny nakładczy interes.

Emil Sauret znany i u nas znakomity skrzypek francuski zmarł w Londynie, gdzie stale od lat dwudziestu mieszkał.

Campanini słynny włoski kapelmistrz, dyrektor opery w Chicago a w latach 1897—1906 królewskiej opery w Londynie, zmarł w 59-tym roku życia.

Luigi Illica znany librecista włoski, zmarł niedawno w willi swej Castel Arquato koło Piacenzy. Był on autorem librettów trzech słynnych oper Pucciniego: „Cyganerji", „Toski" i „Madame Butterfly" jak również opery Giordana „André Chenier" i Mascagniego „Isabeau". U Illici można już zauważyć znaczny postęp w porównaniu z poprzednimi librecistami. I formy i treść tychże są znacznie wytworniejsze. Do końca życia pracował w swoim zakresie, w ostatniej pracy zaczerpnął treść z „Eneidy" Virgiliego.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.